Rok IV. Warszawa, 15 Lutego 1911 r. № 4. (Ogólnego zbioru № 58).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedynczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.



W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12 -1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 4.

Od Redakcji.

Na skutek licznych zapytań oświadczamy, że do otrzymania premjum na r. 1911 **(zbiór ballad Chopina)** mają prawo tylko prenumeratorzy opłacający przedpłatę **za cały rok z góry.**

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 28 Lutego)

16 lutego 1770 r. um. Tartini, skrzypek.
16 „ 1847 r. ur. się Filip Scharwenka.
16 „ 1854 r. wystawiono po raz pierwszy „Halkę" w Wilnie jako dwuaktową operę.
18 „ 1652 r. um. Gregorjo Allegri.
18 „ 1858 r. ur. się Sembrich Kochańska.
19 „ 1743 r. ur. się Boccherini.
19 „ 1865 r. się Loewe.
20 „ 1820 r. ur. się H. Vieuxtemps.
20 „ 1791 r. ur. się Karol Czerny.
20 „ 1802 r. ur. się Bériot.
21 „ 1834 r. ur. się Al. Zarzycki.
21 „ 1836 r. się Leon Delibes
22 „ 1810 r. ur. Chopin.
22 „ 1814 r. ur. Oskar Kolberg.
22 „ 1817 r. ur. się Niels Gade.
22 „ 1891 r. um. Józefina z Reszków Kronenbergowa
22 „ 1903 r. um. Hugo Wolf.
23 lutego 1685 r. ur. się Händel.
23 „ 1823 r. Ad. Kullak.
23 „ 1899 r. um. Fr. Hausegger.
24 „ 1771 r. się Cramer.
24 „ 1824 r. ur. Ignacy Komorowski.
24 „ 1829 r. um. Jan Stefani.
24 „ 1833 r. otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie z odegraniem po raz pierwszy u nas „Cyrulika Sewilskiego".
24 „ 1842 r. ur. się A. Boito.
24 „ 1895 r. um. J. Lachner.
25 „ 1799 r. ur. się Jan Dobrzyński.
25 „ 1889 r. um. Dawidow.
25 „ 1906 r. um. Arenski.
26 „ 1885 r. wykonano po raz pierwszy we Lwowie „Konrada Walenroda" Żeleńskiego.
26 „ 1887 r. um. Borodin.
28 „ 1854 r. ur. się Zarembski.

Rok IV. Warszawa. 15 lutego 1911 r. № 4. Ogólnego zbioru № 58.

Przegląd Muzyczny

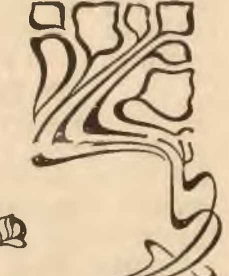


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1910 — 1911

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

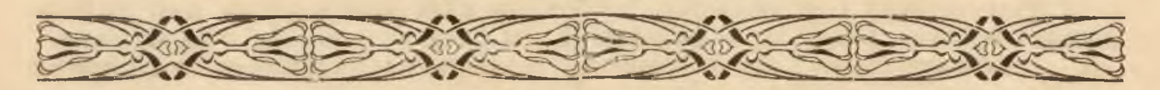
Piątek, 17 lutego 1911 r., godz. 8$^1/_4$ wiecz.

Siódmy wielki abonamentowy

Koncert Symfoniczny

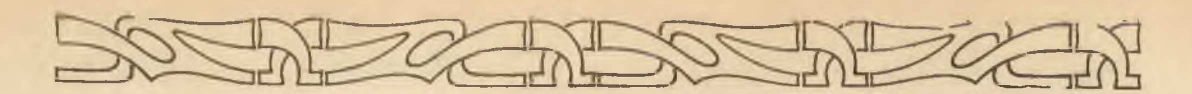
pod dyrekcją GRZEGORZA FITELBERGA

z udziałem *Willy Backhausa* (fortepjan).



Wilhelm Backhaus.

Krajem rodzinnym artysty są Niemcy. Światło dzienne ujrzał w Lipsku 26 marca 1884 r. Studja nad muzyką rozpoczął był bardzo wcześnie: jako siedmioletnie chłopię pracował już pod kierunkiem znanego pedagoga Reckendorfa (Lipsk); drugim z kolei kierownikiem w nauce był mu Eugenjusz d'Albert. Mając lat 14 dał się poznać szerszemu światu jako wybitny pjanista i przedsięwziął kilka pomyślnych wycieczek artystycznych. Czas pewien był profesorem w Royal College of Musik w Manczesterze. (1905). Na międzynarodowym konkursie im. Rubinsteina w Paryżu w r. 1905 otrzymał pierwszą nagrodę za grę. Odtąd też oddał się przeważnie działalności koncertowej i prędko zdobył sobie uznanie jako jeden z wybitniejszych pjanistów doby współczesnej.



1. **Hektor Berlioz** (1803—1869). Uwertura „Król Lear" op. 4.

Z ogólnej liczby ośmiu uwertur Berlioza „Król Lear" należy do bardziej popularnych i cenionych, i jak wskazuje liczba opusu, jest jednym z wcześniejszych dzieł wielkiego apostoła muzyki programowej. Pierwsze takty uwertury rzucone były na papier w r. 1831 podczas pobytu Berlioza w Nicei, ostatnie w Rzymie, zaś pierwsze wykonanie dzieła nastąpiło dopiero w r. 1840 w Paryżu.

Podłoże literackie do uwertury „Król Lear" (Lear: bajeczny król Brytanji) stanowi tragedja szekspirowska pod tym samym tytułem. Kompozytor zapomocą dźwięków opowiada o losach wspaniałomyślnego króla, który przed śmiercią oddaje cały majątek dzieciom, za co spotyka go czarna niewdzięczność.

2. **P. Czajkowski** (1840—1893). Koncert fortepjanowy b-mol op. 23.

Gienjalny kompozytor zostawił w dorobku twórczym trzy koncerty fortepjanowe (op. 23, op. 44 i op. 75), z których b-mol, napisany w r. 1875 należy do pereł literatury fortepjanowej i świadczy o wielkości talentu twórcy „Patetycznej". Młodzieńcza werwa i temperament są najbardziej znamiennemi cechami koncertu. Początkowy zaraz motyw wstępu do pierwszej części jest porywający swą pełną charakteru i siły rytmiką; z tematów części pierwszej na uwagę zasługuje przedewszystkiem motyw poboczny (mający duże zastosowanie w kadencji) pełen liryzmu i poezji o ludowym charakterze; ludowe i taneczne przytem zacięcie posiadają motywy ostatniej części; poetyczną — nokturnową idyllą jest część druga koncertu.

3. (H. O.) **Cezar Franck** (1822—1890). Symfonja d-mol (poświęcona Henrykowi Duparc).

Jedyna symfonja Cezara Francka — jak wszystkie prawie większe jego dzieła, była napisaną w ostatnich latach jego życia, a wykonaną po raz pierwszy na koncercie orkiestry konserwatorjum dn. 17-go lutago 1882 roku w Paryżu. Notatka analityczna sporządzona wówczas przez samego autora, posłuży najlepiej do orjentowania się w tem głęboko pomyślanem i pełnem charakterystycznych dla muzyki Francka subtelności, dziele.

Symfonję rozpoczyna wstęp powolny i ponury—motyw główny (motif principal) który po 30 taktowem rozwinięciu przechodzi w Allegro, na tym samym zbudowane temacie o charakterze energicznym, namiętnym. Powtórzenie introdukcji oraz ekspozycji Allegra (tym razem f-mol) prowadzi do drugiego i trzeciego motywu, który stanowi jedną z głównych podstaw przy obrobieniu tematów i ukazuje się następnie w końcowej części symfonji.

Po szeroko rozwiniętej przeróbce powraca introdukcja—tym razem w kanonie; następnie Allegro i konkluzja pierwszej części w D-dur.

b) Allegretto.

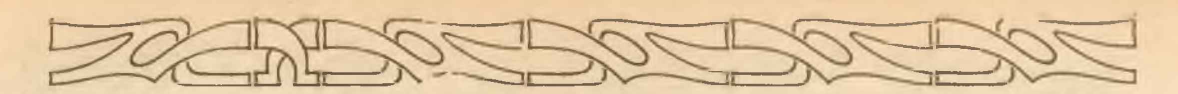
Akordy kwartetu smyczkowego i harfy, przygotowują tło do rozwinąć się mającej frazy—słodkiej i melancholijnej, intonowanej przez rożek angielski; melodja ta dopełniona następnie przez klarnet, waltornię i flet łączy się z szeroką frazą skrzypiec.

Bezpośrednio po kilku fragmentach pierwszego motywu następuje rodzaj Scherza (g-mol) o charakterze lekkim i powiewnym; na przejrzystej kanwie tego motywu snuje się następnie (rożek angielski) cała początkowa melodja Allegretta.

c) Allegro non troppo.

Temat tej części jasny i pogodny, stanowi do pewnego stopnia kontrast z nastrojem poprzednich części symfonji. Dopiero następne motywy zaciemniają nieco swym ponurym charakterem pogodę Allegra, które koncentruje w sobie wszystkie najważniejsze tematy poprzednich części. Ważną tu odgrywa rolę motyw trzeci z pierwszej części, łączący się kontrapunktycznie z pogodnym tematem finału.





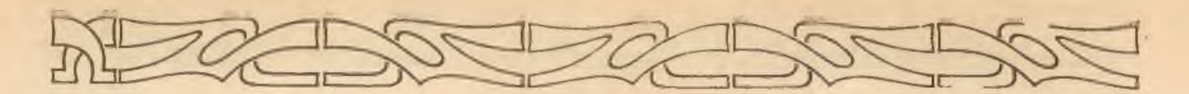
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Jacek Różycki, nadworny kapelmistrz i kompozytor Jana III*).

P. Ludomirowi Poraj Różyckiemu
twórcy „Anhellego“ w upominku.

Z polskich pisarzy muzycznych pierwszym był Wojciech Sowiński, który wspomina o Jacku Różyckim w swym „Słowniku muzyków" (str. 325) pisząc: „Różycki (Jacenty), sekretarz króla Jana Sobieskiego. Znał się na muzyce i dyrygował kapelą królewską w r. 1692. Jego dom istnieje jeszcze w Warszawie, podług Ł. Gołębiowskiego (zobacz: Lud polski, t. III, str. 209)". Wiadomość tę powtarza p. A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej", dodając nowe, z których wynika, że Różycki był przedtem członkiem kapeli Jana Kazimierza (już w r. 1651), że w r. 1676 sejm krakowski uwolnił dom Różyckiego „od kwaterunku i wszelkich podatków" w nagrodę „za wieloletnią gorliwą służbę Różyckiego na dworze król.". że „zachowała się po nim spora liczba mszy, np. Missa concerta" (zapewne „concertata") na 4 głosy, 2 skrzypiec i organ, kilka litanji, „koncertów na głosy pojedyncze, hymnów itp." Wreszcie dodaje autor: „Niestety! — *tylko* „Confiteor" na 4 głosy, 2 skrzypiec i organ, „Ave sanctissima" (Concerto de B. M. V.) na solo sopran, solo skrzypce i organy, napisane dla kapeli Jezuitów w Brześciu, oraz ładny hymn 4 głosowy a capella „Regina terrae", dochowały się w *całości*. Pozostałe dzieła doszły do nas w szczątkach, nie dających wyobrażenia o treści muzycznej tych utworów" (op. c. 142 i nast.). Na str. 146 wypowiada p. Poliński zdanie, z którego treści wnosimy, że do kompozycji Jacka Różyckiego nie przykłada większej wagi, nazywając tego kompozytora oraz kilku innych jemu współczesnych „niezasłużonymi lecz szczęśliwymi" (sic!). Autor niniejszej pracy odkrył jednakże szereg kompozycji Jacka Różyckiego w rękopisach wawelskich i innych. Są to utwory o tytułach następujących: „Verbum supernum prodiens", „Sacris solemniis iuncta sunt gaudia", „Salvatoris Mater pia", „Salve decus humani generis", „O Maria stella maris", „Regina terrae, Regina coeli", „Aeterna Christi munera", „Exultet orbis gaudiis", „Laudes ad laudes iungite", „De sancto Stanislao Martyre", „Chorus novae Jerusalem" (1681), „Gaude coelestis civitas", „Pius devotus humilis", „Laetetur Sudermania", „Tu es Mater", „Omni die dic Mariae" — wszystkie na 4 głosy mięszane (sopran, alt, tenor, bas) a capella; nadto „Concerto de Sanctis" („Magnificemus in Cantico“ na 2 soprany i bas z basso continuo; data kopji: 1674), „Concerto de Spiritu Sancto“ (Exultemus omnes“, na 2 soprany i bas z basso continuo; data kopji: 4 marca 1674), „Concerto de Martyribus“ („Iste Sanctus pro lege Dei sui“, na alt, tenor, bas, 2 skrzypiec i violę de gamba oraz basso continuo; data kopji: 1676), „Motetto“ („Fidelis servus et prudens“ na 5 głosów, 3 instrumenty oraz bas cyfrowany, z uwagą jednakże: „Con à Capella & si piace; kopja nie ma daty). Nadto przypisuje autor Jackowi Różyckiemu inny anonimowy utwór p. t. „Concerto“, zaczynający się od słów „Gaude Fili Hyacinthe“ na sopran solo i dwoje skrzypiec z towarzyszeniem organów — również nie datowany, podobnie jak wszystkie kopje wyżej wspomnianych utworów a capella, spisanych jednakże w ostatnich 30 latach XVII stulecia i na początku XVIII. Wszystkie znalezione przez autora kompozycje w liczbie *21* zachowały się w całości i bez żadnego uszczerbku (prócz 2 hymnów). Utwory a capella znaczone są monogramem H. R. = Hyacinthus Różycki. Że ten monogram nie odnosi się do żadnego innego kompozytora, tylko do Jacka Różyckiego, dowodzi tego fakt, że w zbiorach p. A. Polińskiego, pochodzących z bibljotek kościelnych i klasztornych, znajduje się duplikat hymnu Różyckiego p. t. „Regina terrae“, podpisany na kopji wawelskiej monogramem H. R. Z rękopisów dowiadujemy się również, że Różycki miał dwa imiona: Sebastjan i Jacek. Z dat wymienionych dotychczas przypuścić możemy, iż R. urodził się (może w Warszawie?) między r. 1620 i 1630, że zaś jeszcze w r. 1692 był czynnym jako nadworny kapelmistrz Jana III, więc ze względu na to, że wawelskie kopje pochodzą w pewnej części z początku XVIII wieku, oznaczyć możemy datę śmierci na lata między r. 1692 a 1710. Prawdopodobnie do końca życia przebywał w Warszawie. Z napisów na manuskryptach kompozycji można stwierdzić bardziej niż u innego kompozytora wielką popularność Jacka Różyckiego. Z jego stanowiska na dworze wynikało, że zasilał swymi utworami, wśród których może nie brakło instrumentalnych, kapelę królewską. Ponieważ „sacellum regium rorantistarum“ stale uprawiało kult muzyki polskiej, pochodzącej zwłaszcza od muzyków, wchodzących

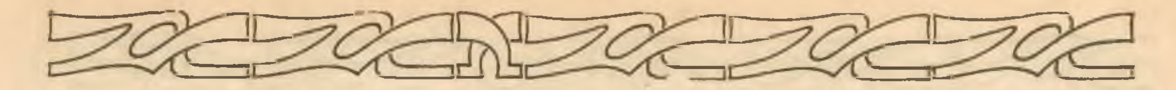
*) Odczyt wygłoszony na posiedzeniu Wydziału filol. Akad. Umiej. 12 grudnia 1910 r.



w skład kapeli dworskiej, przeto nic dziwnego, że śpiewano także utwory nadwornego kapelmistrza J. Różyckiego. Prócz Krakowa i Warszawy spotykamy się z jego dziełami w klasztorze Jezuitów w Brześciu i u Cystersów w Mogile (jeden z rękopisów ma napis: „pro monasterio Clarae Tumbae S. Ord. Cister."). Liczne zamówienia na kompozycje okolicznościowe są dla twórczości i płodności muzycznej Różyckiego bardzo charakterystyczne.

W spuściźnie po Różyckim pozostały wyłącznie religijne kompozycje: msze, motety, koncerty, litanje, hymny. Z tych zaś tylko część może być przedmiotem badań, mianowicie hymny, motety i koncerty, jako zachowane w większej liczbie w całości.

W *hymnach* posługuje się Różycki tekstami bądź oryginalnymi, bądź też starożytnymi. Do tych zwrotkowych utworów poetycznych dostosowuje on nowe melodje. Dla każdej zwrotki obowiązuje jedna i tasama melodja 10-, 14-, 17-, 20-, 24- do 29-taktowa. Są to zatem utwory krótkie o budowie bardzo prostej i jasnej, w której motywy są prawie zawsze ściśle symetryczne. Wszystkie hymny prócz jednego („Sacris solemniis") są w takcie $^3/_1$ lub $^3/_2$. Rytmika uwzględniająca metrykę tekstu i zachowująca zupełnie poprawnie prozodję, spowodowała tę miarę taktu, co niekiedy wywołuje monotonję i pewną sztywność (np. w hymnach „Salvatoris mater pia", „O Maria stella maris", „Regina terrae", „Exultet orbis"). Ponieważ melodyka tych hymnów ma charakter prawie wyłącznie świecki, więc wraz z rytmiką sprawia, że hymny Różyckiego wywołują wrażenie w wolnem tempie śpiewanych tańców lub canzonett. Charakter tekstu niema żadnego wpływu na muzykę; stosunek jego do melodji jest zewnętrzny, objawia się tylko w rytmicznym schemacie wzgl. schematach. Prostocie budowy melodyjnej odpowiada wielka prostota struktury harmonicznej: panuje zupełna *homofonja*, której objawem między innymi jest i to, że wszystkie cztery głosy wykonują bez synkopowania każdy rytmiczny ruch głównej melodji. Tylko w hymnie „Pius devotus" między 10 a 14 taktem jest mała nieścisła imitacja z progresją. W prowadzeniu głosów nie zawsze jest Różycki poprawnym i nie zawsze dość melodyjnym. Znajdują się nawet błędy harmoniczne. Jakkolwiek nie ma w głosach zbyt wielkich skoków, to jednak np. w takcie drugim hymnu „Aesterna Christi munera" zdradził się instrumentalista, każący basowi wykonać skok brzmiący lepiej w utworze instrumentalnym. W tymże hymnie znajdziemy w sopranie koloraturę w obrębie oktawy w ruchu szybkim, co przyczynia się też do świeckiego charakteru utworu. Mimo tych usterek jest sporo dowodów elegancji — miejscami nawet przesadnej — w prowadzeniu głosów. Rysunek melodji jest niekiedy jakby zapożyczony od ludowej muzyki (np. w hymnie „Salve decus" i „Omni die" i nie pozbawiony wdzięku i sentymentu. Jako „curiosum" należy wspomnieć pewne archaizmy w technice prowadzenia głosów. Są to mianowicie puste brzmienia czystych podwojonych kwint, zdarzające się w środku utworów oraz wyłączanie tercji w harmonjach końcowych kadencji. Ponieważ w tych miejscach prowadzenie głosów nie jest błędne, przeto te puste brzmienia są tylko teoretycznie uzasadnione. W ówczesnej muzyce, w której pełnia brzmienia była postulatem, należą podobne wypadki do rzadkości; w naszej muzyce nie brakło ich. Poza tymi wyjątkowymi szczegółami harmonizacja Różyckiego jest zupełnie nowożytna, posiada więc określoną tonalność (dur i mol. nuta charakterystyczna i t. p.), widoczną nieraz także w sposobie modulowania harmonicznego, tu i owdzie dość barwnego, Potrącanie o tonacje kościelne również jest rzadkie i nadaje nawet wdzięku i nastroju tym kompozycjom Różyckiego, w których talent jego nie wysili się na stworzenie rzeczy o bezwarunkowo trwałej wartości. Współcześnie z Różyckim tworzyli u nas hymny: Stanisław Sylwester *Szarzyński* (zwany przez p. A. Polińskiego w „Dziejach" mylnie „S. Sępem Szarzyńskim"), Grzegorz Gabrjel *Gorczycki*, Kazimierz *Jezierski* (patrz „Dzieje muzyki" p. Polińskiego), nadto nieznany dotychczas naszym historykom kompozytor *B. Fierszewicz*, którego hymny, znajdujące się w rękopisach wawelskich są co do struktury i stylu zupełnie podobne do hymnów Jacka Różyckiego, lecz nie przedstawiają nawet tej samej wartości. Równeż Władysław *Leszczyński*, nieznana dotychczas osobistość z dziejów muzyki polskiej z drugiej połowy XVII stulecia pisał hymny. Zarówno jednak te, jak i hymny Macieja *Łukasiewicza*, którego znano dotąd tylko z nazwiska, są utworami małej wartości. Styl ich ma dość wspólnych cech ze stylem hymnów Różyckiego. I tu i tam widzimy rytmicznie podobne lub jednakie schematy i prostą budowę formalną, której odpowiada faktura homofoniczna. Wszystkie te hymny nabożne nie mają tej wartości, jaką posiadają pieśni Wacława z Szamotuł i monogramistów z XVI stulecia, lub Diomedesa Catona i Wojciecha Długoraja (XVII wiek). *(D. c. n.)*.



JULJA DICKSTEINÓWNA.

Mieczysław Karłowicz w Tatrach*).

(W drugą rocznicę zgonu).

Sekcja Turystyczna Towarzystwa Tatrzańskiego wydała piękną książkę. To Karłowicza wspomnienia z Tatr, pisane różnymi czasy przez niego samego i prawie wszystkie drukowane po czasopismach jeszcze za życia artysty. Towarzysze taternicy cały pietyzm, jaki chowają w sercu dla tragicznie zmarłego, który był chlubą ich grona, włożyli w tę książkę, w prześliczne jej wydanie, w ciepłe, kochającą ręką rzucone słowa przedmowy.

Wielki kompozytor i na gruncie kultu gór był wybitną postacią. Ci, którzy zebrali jego pisma, mimochodem tylko napomykają o nim, jako o muzyku, oni go znali z innej całkiem strony i z tej oceniają jego zasługi, których nie zapomną.

Sam Karłowicz zastanawia się gdzieś na kartkach swoich wspomnień nad tem, gdzie leży ideał taternictwa, czy w traktowaniu turystyki sportowem czysto, czy czysto estetycznem i znajduje, że „idealnym typem turysty byłby dla niego ten, coby, wyruszając w góry z jasno określonem pragnieniem szukania wrażeń w pierwszym rzędzie *estetycznych*, posiadał jednocześnie tyle silnej woli, odwagi i wyrobienia, ażeby wszelkie trudności stały się dlań tylko *urozmaiceniem* wyprawy“. Wie jednak doskonale, „że spotka się w Tatrach jeszcze nieraz wygodnie estetyzujący filister z zakutym sportsmenem, co, jak ślepy, przebiegnie cały łańcuch Tatr, by wytrzeć jakiś okrzyczany za trudny komin: i na jednego i na drugiego spoglądać będą olbrzymy tatrzańskie ze spokojem i z pobłażaniem istot wiekuiście trwałych“.

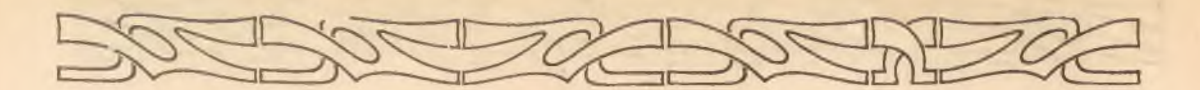
Podobno on sam, jak mówią w przedmowie towarzysze, zbliżał się do tego idealnego typu: „Karłowicz wnosił do taternictwa przedewszystkiem znamionujące go w życiu przymioty charakteru; pragnienie doskonałości, nigdy nie słabnącą energję i nieugiętą wolę, z jaką kroczył niewzruszenie po wytkniętej przez odwagę i chłodny rozsądek drodze działania. Był mężem woli i inicjatywy, czynu taternickiego świetnym przedstawicielem. Jego duszę czynu przenikała wszakże nawskroś subtelna wrażliwość artysty. I dlatego wyznać musimy: w typie taternika, przez Karłowicza reprezentowanym, niema dysonansu:—nikt, jak on, nie potrafił stanąć równie wysoko na wyżynach idealnego taternictwa, zrodzonego w żądzy czynu i tęsknocie za pięknem“.

Szerszy ogół nie wie o tem i pewnie nie tego szukać będzie w książce.

My, którzyśmy go znali w tem, przez co stał się własnością społeczeństwa, jako artystę, jako duszę twórczą, my, którzy wiemy tylko tyle, że te same Tatry, co go nam zabrały, były zarazem krynicą jego natchnień, my szukać będziemy na tych kartach momentu, w którym z zetknięcia się cudu przyrody z cudem duszy twórczej strzeli iskra natchnienia. Ale i nam, a może właśnie nam da ta książka niejedno.

Szukamy w niej artysty i znajdujemy artystę, ale—i to ciekawe — przeważnie artystę malarza, pejzażystę niepośledniej miary. Już fotografje jego, licznie tu zebrane, a doprowadzone w zakresie swym do wyżyn kunsztu, pokazują człowieka, który patrzy, bo—czuje. Może jest album Karłowicza najpiękniejszem pochwyceniem Tatr, jakie mamy w całym nawale fotografji. Tkwi w nich ta zwykle nie dająca się ujarzmić niedyskretnej ciekawości dusza Tatr, która — jemu uległa. I z opisów jego wypraw też ku nam wygląda. Są to prawie zawsze obrazki pełne plastyki, barw, ruchu. Omdlałe w skwarze letnim wielkie płaty ziemi, które widział przez błękitną gazę mgły ze szczytów, szturmujące do twierdz skalnych potwory gradowe, senne zamyślenie stawów po kotlinach, głusze borów, nietkniętych siekierą, gdzie „lada chwila rozchylą się gałęzie i ukaże się zbrojna w łuk spiżowa postać człowieka pierwotnego, co za niedźwiedziem przez gąszcz się przedziera“, albo zimne, perliste ranki jesienne, gdy ziemia, drżąca z chłodu, stoi w zawoju mgieł i oczekuje cudu słonecznego—wszystkie takie obrazy dać nam mógł tylko ten, co z jednej strony czuł jak artysta, z drugiej kochał te turnie w ich majestacie i w kaprysach, we wrogości i w matczynych uśmiechach, który przeżył na sobie „szereg przedziwnych zespoleń z odwiecznym duchem gór“.

*) Mieczysław Karłowicz pisma taternickie i zdjęcia fotograficzne, wydane staraniem zarządu Sekcji Turystycznej Towarzystwa Tatrzańskiego. Kraków, 1910. („Nowa Gazeta“).



Jednak w muzyce, tej właśnie, którą zrodziły Tatry, nie jest Karłowicz malarzem. Może—może gdyby nie to straszne, przedwczesne starganie nici twórczej, dałby nam taki krajobraz tatrzański, taki muzyczny poemat Podhala, jaki dał z Litwy, taką z powietrza pochwyconą i na struny napiętą melodję, która idzie z ziemi, jak opary o wschodzie, utkana z marzeń i tęsknicy ludu, a dźwięczy w pieśniach, podaniach i legendach, które tej ziemi są śmiechem i łzami. I byłby taki obrazek tatrzański chwilą odpoczynku twórcy, gdy wróci na ziemię z zawrotnych dali, kędy gna go tragizm myśli twórczej, byłby idyllą słoneczną, przepojoną zapachem siana i żywicy, echem skrzypek wioskowych i pieśni pasterskich, jak hala, wdzięczna wśród grozy granitów. Może, bardzo być może, że takby było...

To jednak, co dotychczas zdążył z Tatr wydobyć, było to coś innego i wyższego bez miary. Coś, co sprawia, że on wobec Tatr jest w naszej twórczości jedyny i odosobniony. Podchodzili do nich wprawdzie niejednokrotnie muzycy: Paderewski, Noskowski; dali nam kilka pięknych krajobrazów, sceny rodzajowe, czasem dramaty całe z życia ludu, dali—momenty; przyszedł Tetmajer i też przez „szereg przedziwnych zespoleń z odwiecznym duchem“ nie gór, ale plemienia górskiego, stał się tatrzańskim Homerem; poszedł natchnieniem po linji, gdzie się zrasta organicznie życie górala z życiem żywiołu, i tu nie znalazł dotychczas rywali. On Janosikowe boje wzniósł do godności polskiego eposu i poezję naszą wzbogacił o cały, nieśmiertelny — dzięki jemu — bohaterski rapsod Podhala.

Ale jeszcze i nie to dał Karłowicz.

On nie za głosem skrzypek sabałowych szedł, nawet nie w kuszący półmrok legend zbójnickich, on piął się w góry, by—odejść od ludzi, od świata, dosłownie: by przestać oddychać ziemskiem powietrzem. Za przekroczeniem progu skalnego królestwa zatrzaskiwała się za genjalnym młodzieńcem brama do życia zjawisk i wydarzeń, a Tatry były mu gościńcem bitym, po którym myśl szybko biegła ku wieczności. Szedł granitami tak daleko jak daleko odejść może człowiek od świata rzeczywistości, a gdy już stanął na skalistym zrębie, biegł w przestwór marzeniem, aż tam, gdzie mroczna zagadka dno światów zalega.

I zostawał tak sam na sam — śmiałek nieulękły — z obrazem wszechbytu, on, drobny punkcik, ledwie dostrzegalny na podobłocznym cyplu czarnego kolosu i zmagał się myślą z Nieogarniętem, Wielkiem, Niezniszczalnem... Pławił się wzrokiem w biegnących z pod stóp w siną dal widnokręgach, pławił duchem w „wielkim oceanie bez dna i wybrzeży“.

„—Gdy znajdę się na stromym wierzchołku sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin zakrzepłe bałwany szczytów, — wówczas zaczynam rozpływać się w otaczającym przestworze, przestaję się czuć wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny, wiekuisty oddech wszechbytu. Tchnienie to przebiega przez wszystkie fibry mej duszy, napełnia ją łagodnem światłem i, sięgając do głębi, gdzie leżą wspomnienia trosk i bólów przeżytych, goi, prostuje, wyrównywa. Godziny, przeżyte w tej półświadomości, są jakby chwilowym powrotem do niebytu; dają one spokój wobec życia i śmierci, mówiąc o wiecznej pogodzie roztopienia się we wszechistnieniu“.

I to były chwile szczęścia w smutnej i bolesnej doli samotnika. Kiedy burza gradowa niosła się po szczytach, kiedy „kadłub Lodowego zdawał się drgać od ustawicznych uderzeń piorunów, co uwiły mu wieniec ognisty naokoło czoła — siedziałem w mem oknie skalistem, podobnem do gniazda orlego, wśród srożącej się burzy, smagany gradem, a jednak spokojny i szczęśliwy“.

Myśl o fundamentach bytu raz po raz ukazuje poważne oblicze na migotliwej fali jego wspomnień. Znać myśl ta snuła się za nim, jak wstęga mgły wzdłuż dróg podniebnych, i cień swój kładła tajemniczym wzorem na wszystkiem, o co zahaczał wzrok jego.

Jak Wagner przerzucił przez Ren tęczowy most natchnień i myśli tak, że cała Walhalla poezji i wielka struktura myślowa wyrosła na jego brzegach, podobnie Karłowicz przepoił Tatry potęgą tonów i już dusza jego na wieki swojem je tchnieniem ożywiać będzie. Nie rozdzielimy Wagnera od Renu, nie oddzielimy Tatr od Karłowicza.

A jednak jeszcze znaczy się różnica dwuch duchów twórczych. Wagner powołał do życia symbole, w pogrobowe cienie świata mitycznego, odtrącone przed wiekami z traktu dziejów ludzkich, tchnął władczym ruchem świeże życie, podniósł oddechem piersi ich zastygłe i w usta włożył wielkie, nowe prawdy.



Karlowicz inaczej. On kazał mówić samemu bytowi, nie ucieleśniając go na ludzką modłę, przedzierzgał w tony czyste pojęcia, oślepiające w nagości swojej. „Wielkość, potęga, majestat, wieczność, bezwzględność, konieczność“ — oto kanwa pojęciowa, na której osnuty jest jeden z najpotężniejszych w literaturze muzycznej obrazów wszechrzeczy.

Coś nam tu majaczy na dnie wspomnień, jakiś dziwny ślub myśli o kosmosie z muzyką... jakieś dawno zamierzchłe echa zarannej doby rodu człowieczego, kiedy przed budzącą się raz pierwszy myślą kreślił się świat, nieobjęty, tajemniczy, a cały żywy, stubarwny, studźwięczny, strach, osłupienie i miłość rodzący... A myśl człowieka, harda w swem dziecięctwie, umiała wziąć go w duszę jednym rzutem, w pierścień religji, która była filozofją, w filozofję co była poezją, w poezję, co była muzyką. Wszak wszechbyt był harmonją, a czemże muzyka jest, jeśli nie harmonją wieczną piękna duszy ludzkiej, składaną u stóp tej potęgi i tego życia?

Tak było w chwili narodzin piękna na ziemi, ale echa tego ślubu zgłuchły i zagasły w hałaśliwym ścieku dziejów. Tylko po szczytach śnieżnych olbrzymów, w samotniach skalnych ustępów, na dalekich, cichych morzach, w sercu borów wiecznych błądzą jeszcze poszumy zapomnianych zbratań...

I może właśnie w pogoni za takiem echem konającem szedł ten młody w urwiska, gzie się gnieżdżą orły i pioruny, i rozchylała się tam, jak kwiat, dusza jego, stulona zwykle i niema wśród ludzi. Szedł „w zachwyceniu odśpiewać szereg hymnów na cześć wszechistnienia“.

I wyśpiewał trzy pieśni odwieczne, trzy prometejskie wybuchy duszy: Tęsknotę, która od kołyski ludzkości bieży, jak cień-towarzysz wzdłuż całej drogi dziejów, tęsknotę, rozlaną po niebie gwieździstem, po morzach i lądach, po zmierzchach i świtach, tęsknotę „kosmiczną“ nie wiadomo za czem, za życiem i słońcem, czy śmiercią i ciszą, tęsknotę, która znać rdzeniem jest samym duszy człowieka. Podobną pieśń nucił kiedyś pasterz koczownik w wielkich stepach Azji, kiedy księżyca pytał, skąd się rodzi ten cichy smutek ludzkiej duszy i gdy trzodom swoim zazdrościł, bo nic nie rozumieją i pytań daremnych nie rzucają światu*).

A taką tęsknotą jest i miłość człowiecza, do gwiazd się duchem rwąca, a cielesnemi kajdanami do ziemi przykuta i skazana na wieczną rozterkę i smutek. I jedno jest tylko miłości ziemskiej rozwiązanie: ukołysanie ciche na łonie dobrej, kochającej ziemi, cichy sen bez marzeń—śmierć. Tak, bo śmierć, widziana z niebosiężnej turni, jest cicha, dobra i pieściwa. Jest jak hymn wyśpiewany na cześć natury, do której powracamy po chwili rozłąki, by się w niej rozpłynąć, jak się rozpływa wniebowzięta melodja skrzypiec przy końcu tej cudownej pieśni.

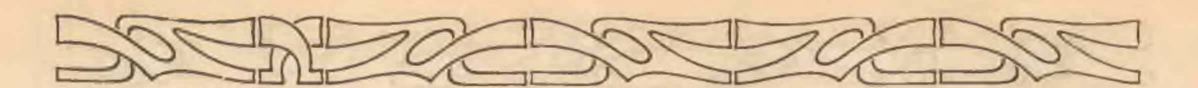
Coś pierwotnego a mocnego jest w takiem pojmowaniu śmierci, coś w wewnętrznej swej godności i harmonji ironicznie patrzącego na czarny, strachliwy mistycyzm, jakim my zwykliśmy otaczać śmierć. Z ziemi idzie, z żywiołu i świadomie wraca oprzeć się o żywioł. Zmarła niedawno największa pieśniarka podchwyciła ten sam ton, idąc za prostą, czarną trumną chłopa w zapadłej jakiejś wiosce podkarpackiej. Jej pieśń żałobna gdzieś z doliny Skawy i Karłowicza motyw białoruski, wciągnięty w poemat, jako motyw śmierci, to w słowach i tonach wyrażone jedno: „Koniecznym jest ból, konieczną jest miłość, koniecznemi łzy i uśmiechy. Konieczną jest także tego wszystkiego nicość. —Teraz tak mi dobrze, spokojnie! Jak spokojnie!.. po śmierci. Pomiędzy niebem a ziemią rozwiany jestem, jako tchnienie wiatru i mniej jeszcze...“

Panteizm nieświadomy półsennej duszy prostaczej i panteizm wyćwiczonego bólem życia myśliciela, zaklęty w pieśń skrzypcową.

A jednak ten wszechbyt, w którym „w łagodnem świetle“ tonie wyzwolona ze znikomości dusza, to nie słoneczna, wiosenna pogoda. Jeżeli chwile ekstazy na szczytach upodobnił Karłowicz do nastroju śmierci, to wiekuisty oddech wszechbytu, jakim go owiewały Tatry, niósł na swych skrzydłach przed wszystkiem innem widmo straszliwej, nieubłaganej mocy. Bo kiedy dusza w bezdeń wszechświata rzuca opętańcze pytania: skąd? czemu?, miast odpowiedzi słyszy kamienne, druzgocące kroki. „To nieugięcie idzie bieg wszechrzeczy, depcąc i gniotąc, niszcząc i tratując, bezwzględny równie dla wołań genjuszów, dla głosów serca i dla kwiatów życia“.

---

*) Leopardi.



„Niby nieustający szmer piargów po skalistym stoku, pierzchają w przeszłość chwile, każda w objęciu porywając plon niezliczony zagład i zgonów. A powierzchnia życia wygładza się nad niemi, „jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką“ i wiecznie nad nami wisi strop gwiaździsty, dla człowieczej duszy okno na nieskończoność. Wiecznie przez czarną czeluść pędzą, wirują miljony rozpalonych światów, ciągną się wzajem, krzyżują wśród nocy wieczystej lśniące sztylety bezkresnych promieni. A wszystko według cudownego ładu, jakiejś harmonji boskiej, a odrętwiająco zimnej i okrutnej. Kosmos—„potęga, bezwzględność, konieczność“.

Oto majestatyczna „Pieśń o wszechbycie“, tytańskim rozmachem aż tam wkraczająca, gdzie dotąd sięgał chyba Michał Anioł.

Wobec potęgi, co z trąb tu bije, jak z trąb archanioła, gdy wezwać nas miał na sąd ostateczny, skłaniamy głowę przed tą filozofją, przed metafizyką, obleczoną w tony. Tak, filozofja nasza porzuciła dziś już te najdalej w bezmiar wysunięte twierdze, z których niegdyś wypowiadała walkę całemu nieogarniętemu światu, pozostawiła odłogiem przestrzenie, które niegdyś obsiewała najwonniejszem kwieciem myśli. I opustoszałe długo stały, ziejąc ironją porzuconych murów, aż przyszła nowa władczyni i zagarnęła je pod swoje berło—sztuka. Ona zaludnia opuszczone gwiazdy, i dziś głos piękna zamiast głosu prawdy, dobiega od nich ku dolinom życia. W wieczystym kołobiegu spraw wszechświata zagrało znów echo zapomnianych ślubów, co pokutowało po turniach i moczarach. Abdykowała—może nie na zawsze—„filozofja bytowa“, dzień dzisiejszy wskrzesił nam „bytową sztukę“.

Z nią właśnie szedł ku nam ten młody twórca-myśliciel, ale nas porzucił...

W roziskrzone śniegiem zimowe południe, jak już nieraz zresztą, „jakaś tajemnicza, olbrzymia dłoń wysunęła się ku niemu z wyżyn górskich, pochwyciła i porwała za sobą“—już po raz ostatni.

Odwieczna pieśń o tęsknocie, śmierci i wszechbycie...

I nabiera ona tragicznych odblasków w świetle tej nocy mroźnej i zastygłej, gdy turnie stały w miesięcznej poświacie, białe majaki w zaświatowej ciszy, straż żałobną pełniąc nad martwym młodzieńcem, nad pokonaną podstępnie ofiarą, kamienne wobec jednej z najsmutniejszych tragedji ludzkich, odegranej zdala od ludzi, tak cicho, tak przeraźliwie cicho,—tak bez skargi...

„Rozwiązały się pęta i te, co były łańcuchem, i te, co były róż wieńcem. Z krainy przemian, zwiędnień i przekwitów serca, rozlatane jaskółki myśli powróciły do gniazda swego. Pomiędzy niebem a ziemią rozwiał się duch jako tchnienie wiatru“ — na drodze tylekroć odbytej ku pięknu, ku nieskończoności, która tym razem nawet jemu, temu wybranemu, temu ukochanemu dziecięciu gór okazała się bezpowrotną.

Otulony w wieńce złom granitowy boleśnie zamyka karty najjaśniejszych wspomnień tego krótkiego życia. Biały całun śniegowy zdusił bogato rozśpiewany rapsod bohaterski.

A jednak z nad tego kamienia, znaczącego pieczęć duszy ludzkiej wśród martwoty głazów, od tych pieśni, odjętych wieczności, a przetopionych natchnieniem w kryształ piękna, z nad grobu nadziei, starganych bezlitośnie, z głębi serc naszych, pełnych czci i smutku, płynie głos, echem odbity o Tatry:

Non omnis moriar...

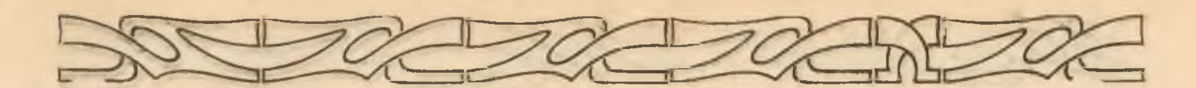
List do Redakcji.

PLOTKA.

(Uwadze krytyki galicyjskiej polecamy. Red.).

Szanowna Redakcjo!

Pozwolę sobie zabrać głos w sprawie wprawdzie nie muzycznej, ale mimo to mającej pewien związek z muzyką—t. j. w sprawie tej krytyki muzycznej, którą czytano na szpaltach kilku pism galicyjskich przed niedawnym czasem. Występowała mianowicie w Krakowie i Lwowie jedna z najwybitniejszych i najsympatyczniejszych śpiewaczek niemieckich, akompanjował jej zaś słynny muzyk niemiecki, znany urbi et orbi jako genjalny dyrygient i poważny kompozytor, zwłaszcza w zakresie pieśni. Do pisania



„krytyki" o tak świetnych produkcjach, jak ta właśnie, przystępuje się—sądzę—nietylko z powagą i... ostrożnością (tej „nigdy za wiele—za wiele być nie może"), ale i rewerencją, nieco większą, niż ta, którą obdarza się lokalną „siłę" śpiewacką czy inną. Z trudnością widocznie przyszło kilku galicyjskim panom od pisania krytyk zastanowić się nad tym postulatem, tak zrozumiałym i zarazem obowiązującym, t. j. aby nie dotykać w recenzji spraw prywatnych, które jako takie nie mają żadnego znaczenia dla sztuki i dla zrozumienia kompozycji, są bowiem rzeczą nie obchodzącą nikogo, a już najmniej krytyka, mającego być wolnym od wpływu pogłosek, plotek i — niekiedy — oszczerstw. Czy bowiem jakaś śpiewaczka odegrała tę lub inną rolę w życiu pana X jako kompozytora, dyrygienta lub dyrektora, to jest rzeczą tych dwojga ludzi, nie zaś krytyka, czy recenzenta, który ma sądzić—o ile umie i może—ich muzyczne czyny, nie zaś opisywać „dowcipnie" przed publicznością prywatne sprawy, do których im *zasię!* Krytyki polskie dostają się według zwyczaju do rąk obcych artystów w tłumaczeniu dosłownem. Piękne więc wyobrażenie o stosunkach muzycznych (w tym razie galicyjskich) nabiera taki artysta!! Narzeka się na plotki małomiasteczkowe, lecz te ostatnie przynajmniej nie są publikowane. Plotka „wielko"-miejska przedostaje się—jak widzimy—do publiczności *w druku*, czyli że nie można tej ostatniej nazwać nawet małomiejszczyzną, lecz chyba gorzej jeszcze. W interesie polskiej krytyki muzycznej leży, aby nie psuć jej reputacji u obcych i nie ośmieszać jej u swoich. Najprostszym zaś sposobem jest: pomijać sposobność do plotkarstwa, do wtrącania się w prywatne sprawy, a za to uczyć się, uczyć się i jeszcze raz uczyć się: objektywności i muzyki.

Dr. Adolf Chybiński.

Kraków, 1 lutego 1911 r.

Konkurs Filharmonji Warszawskiej.

5 listopada r. b. upływa dziesięć lat od daty pierwszego inauguracyjnego koncertu w gmachu Filharmonji. Z tej okazji Zarząd Filharmonji Warszawskiej ogłasza konkurs na następujące utwory muzyczne.

I. Symfonję lub większych rozmiarów poemat symfoniczny na orkiestrę. Za najlepsze z nadesłanych utworów przeznaczono dwie nagrody: pierwszą rubli 1,000, drugą — 500.

II. Koncert na fortepjan, albo na skrzypce lub wiolonczelę z towarzyszeniem orkiestry. Pierwsza nagroda rubli 800, druga—400.

III. Pieśń do słów polskich (pierwszeństwo będą miały teksty oryginalne) z towarzyszeniem orkiestry lub fortepjanu. Pierwsza nagroda rb. 150, druga — 100, trzecia — 50.

Warunki konkursu:

a) Konkurs jest przeznaczony wyłącznie dla kompozytorów polskich.

b) O nagrody ubiegać się mogą jedynie dzieła oryginalne, nigdzie dotychczas nie wykonywane, nie drukowane i nie nagradzane.

c) Rękopisy nie mogą być pisane ręką autora. Każdy rękopis winien być zaopatrzony w godło, które ma znajdować się na kopercie zapieczętowanej, zawierającej imię, nazwisko i dokładny adres autora.

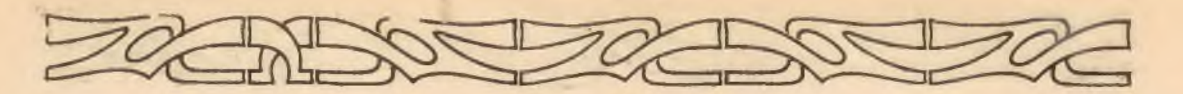
d) Utworom, które nagrody nie otrzymają, sędziowie konkursu mają prawo przyznać odznaczenie honorowe.

e) Nazwiska autorów, odznaczonych przez sędziów, będą ujawnione jednocześnie z nazwiskami nagrodzonych kompozytorów, o ile na rękopisie utworu nie będzie wyraźnego zastrzeżenia, że koperta tylko w razie przyznania nagrody może być odpieczętowana.

f) Utwory nagrodzone i odznaczone zostają własnością autorów; Filharmonji wszakże służyć będzie prawo wykonywania tych dzieł na koncertach przez nią urządzanych.

g) Przesyłki pocztowe rekomendowane (polecone) nadsyłać należy pod adresem zarządu Filharmonji warszawskiej (ul. Moniuszki № 5), najpóźniej do 31 grudnia roku bieżącego, do godziny 12-ej w południe.

Skład sędziów będzie ogłoszony później.



Nowości wydawnicze.

= *Ignacy Friedman*: Impressions pour piano à deux mains (op. 38). Kraków, A. Piwarski i Sp.

Liczba fortepjanowych kompozycji p. Friedmana rośnie bardzo szybko, może jednak za szybko. Widoczną jest łatwość w kompozycji, dzięki wykształceniu kompozytora i doskonałej znajomości instrumentu. Opracowanie jest tak staranne, że nie znać pośpiechu i łatwości, która jest także właściwą inwencji Nie sądzimy abyśmy podnosić musieli zalety faktury fortepjanowej. Jest bowiem rzeczą zrozumiałą, iż jeśli nie daje kompozytor w tym kierunku zupełnie nowych pomysłów—na to trzeba być Godowskim lub Busonim—to w każdym razie to, co daje, jest przynajmniej dobre i niekiedy interesujące. Z pięciu utworów zwanych „impressions" najsłabszym jest „Nokturn"; w mazurze znajdziemy temperament i sporo cech charakterystycznych. „C'était autrefois" traci cokolwiek brakiem staranności w doborze tematu, zbyt bezpretensjonalnego. Najmniej oryginalnym jest „Elan". Natomiast w „Près d'Amalfi" jest wiele nastroju osiągniętego głównie przez charakterystyczne harmonje, podsłuchane może u Francuzów.

= *Ignacy Friedman*: Trois morceaux pour piano (op. 39. Mélodie, Cracovienne, Caprice). Kraków, A. Piwarski i Sp.

Powyższe uwagi możemy i tu powtórzyć... Liczba opusowa pieśni wydanych u S. A. Krzyżanowskiego jest identyczna z liczbą „Trois morceaux" wydanych przez A. Piwarskiego. Zapewne przez pomyłkę, niewygodną dla kompozytora i nakładców. Szczegół dość obojętny, lecz charakterystyczny. Jesteśmy pewni, że „je weniger, desto mehr", t. j. że gdyby Friedman mniej produkował, mógłby swój wielki talent okazać w rzeczywistej wartości i jakości. I w „Trois morceaux" nie brak reminiscencji, może nie dosłownych, w każdym razie takich, o których się mówi, że się je skądś zna—może z poprzednich kompozycji p Friedmana. Zalety tych utworów są te same, o których była mowa powyżej.

= *Ignacy Friedman*: Romance pour Violon et Piano (op. 32), Kraków, A. Piwarski i Sp.

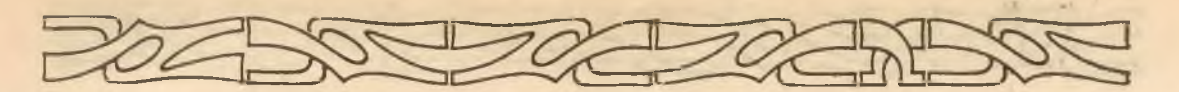
Wdzięczny utwór ze starannie opracowaną partją fortepjanową. Melodja płynna, choć nie przesadnie oryginalna.

= *St. Rossowski i H. Opieński*: Ignacy Jan Paderewski. Lwów — Warszawa, (Zienkiewicz i Chęciński—E. Wende i Sp.), 1911, 8°, 81 str.

W pierwszej części zajmuje się znany publicysta, p. Rossowski, osobą Paderewskiego, a więc „człowiekiem, artystą, obywatelem". Henryk Opieński rozpisuje się w drugiej części o Paderewskim, jako twórcy i odtwórcy, a czyni to nietylko ze znajomością rzeczy i w zajmującym stylu, ale i z entuzjazmem, jaki u każdego musiał powstać po grunwaldzkim obchodzie. Opieński pisze o muzyce Paderewskiego z przejęciem się tematem bez sztucznego i jakby zamówionego zapału. Stąd, pomimo że nie zawsze podzielimy sąd Opieńskiego o wartości wszystkich lub poszczególnych dzieł Paderewskiego, jednak przyjmiemy jego pracę z sympatją i odczytamy z zadowoleniem. *Dr. A. Ch.*

= *Bolesław Raczyński*: Teorja muzyki (Elementarz muzyczny), napisał... profesor w instytucie muzycznym w Krakowie). Kraków 1911, Składy główne: E. Wende i Sp. w Warszawie, S. A. Krzyżanowski w Krakowie. 8°, 67 str.

Jak tytuł rozprawki wskazuje, jest to zbiór ogólnych wiadomości z teorji muzyki, mniej więcej streszczenie tego, co podaje np. popularny u nas „Katechizm" Lobego. Byłaby to wystarczająca recenzja, gdyby nie pewne kwestje wymagające koniecznych wyjaśnień. Naprzód układ pracy nie może być nazwany zbyt szczęśliwym. Kolejne następstwo rozdziałów jest: o orkiestrze, o chórach, o formie muzycznej, o tonach zasadniczych, międzytonach, o pisaniu nut i t. d. Wątpię, czy uczeń powinien naprzód znać budowę instrumentów, potem dopiero np. pisanie nut i t. d. Niektóre wyrażenia są niezbyt ścisłe i szczęśliwe. Wybieram przykłady *passim*. Np. „Orkiestra, w której grają na instrumentach smyczkowych i dętych, [zowie się] orkiestrą smyczkowo - mięszaną". Czyli: wynikałoby z tego, że orkiestra dęta może się zwać orkiestrą mięszaną... Zamiast tego wyrażenia lepiej użyć słowa „pełna orkiestra" (mniejsza, większa wzgl. wielka i zwiększona). Dalej następuje wyrażenie tak brzmiące: „Orkiestra smyczkowo-mięszana ma dzisiaj rozległe zapotrzebowanie. W kawiarni, restauracji, na balu, koncercie, operze—i t. d.". Na str. 5 czytamy: „Fortepjan jest właściwie arfą. Ton wydobywamy przez uderzenie młotkiem w strunę. Cymbały są minjaturowym fortepjanem w którego struny uderzamy bezpośrednio młoteczkami". Dlaczego nie możnaby powiedzieć, że cymbały są właściwie arfą? Na str. 7 twierdzi



autor, że saxofon należy „do rodziny fagotów". Prawdopodobnie klarnetów... Na tej samej stronie: „Organy są właściwie wielką orkiestrą zestrojoną z piszczałek, od fletów do kontrafagotów"... Czy użycie nazwy „skrzydłówka" na oznaczenie „flügelhornu" jest szczęśliwe—nie wiem. Autor wspomina w dalszym ciągu o „flügelhornie"—ba! nawet „althornie" (lepiej nazwać: róg altowy) — zapomina zaś o „skrzydłówce". Czy niewentylowych trąb używa się do dzisdnia „w straży ogniowej" i t. d. (autor kładzie ostatnie słowa w nawias), to rzecz w elementarzu zbyteczna, gdyż wymagająca wyjaśnień dalszych, do elementarza nie należących — Czy istnieją tylko męskie i mięszane chóry? Wszak nie można nie wspomnieć o żeńskich. Na str. 10 czytamy: „Sonata jest jakby utworem dramatyczno-muzycznym, z trzech, lub czterech części, czyli aktów złożonym"... „W dzisiejszych suitach są walce, mazury, polonezy, marsze i t. d."... Na str. 11: „Opera jest pisana na scenę. Oratorjum jest operą bez akcji scenicznej"... Tak swobodne i nieokreślone wyrażenia nie dadzą jasnego poglądu na rzecz. Również wzór dla ścisłej imitacji podany na str. 64 jest zupełnie nieścisły. Byłoby rzeczą wskazaną, aby autor błędy usunął. Są one coprawda nie groźne, gdyż w przedmowie pisze autor: „Podręcznik ten nie nadaje się do samoistnej nauki". *Dr. A. Ch.*

= *Felicjan Szopski*: Trzy pieśni („Ahaswer". „Zwierciadło" i „Prelud") do słów E. Leszczyńskiego, op. 13. Wydawnictwo „Spółki nakładowej".

Nowy kierunek, jaki zapoczątkowali w pieśni polskiej Fitelberg, Szymanowski, Różycki, Opieński, Melcer i inni, zaszczepił się trwale na gruncie polskim. Co prawda na sianku nie zbywa nam jeszcze, piosenkarstwo uprawiane gwoli zaspokojeniu własnej ambicji lub ze względów merkantylizmu nie wykorzeniło się zupełnie u nas; od czasu do czasu w handlu księgarskim ukaże się jakiś „kwiatek" w stylu operetkowo - salonowo - naiwnym, w większości wypadków *testimonium paupertatis* inwencji muzycznej „*twórcy*", ogólnie jednak rzecz biorąc, literaturę pieśnianą wzbogacano w ostatnich czasach poważną liczbą „opusów" o pierwszorzędnej i trwałej wartości.

Do grupy kompozytorów, którym szczęśliwie udało się zaszczepić u nas pieśń nowożytną przybywa obecnie p. Feliejan Szopski.

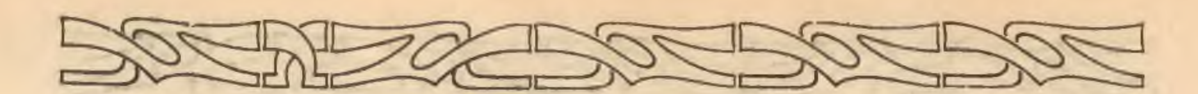
Wszystkie trzy pieśni świadczą bardzo pochlebnie o zaletach kompozytorskich p. Szopskiego. Niema w nich nic trywjalnego, nic z taniej tandety, nic dla rozczulenia publiczki. lub zdobycia taniej popularności. Pieśni Szopskiego interesują zarówno pod względem stylu jak i faktury. Dużą wartość posiada partja instrumentalna, nawskroś „nowożytna", wyposażona w bardzo ciekawy i bogaty podkład harmoniczny, zdradzająca tendencje autora do negacji tonalności, pod względem kombinacji harmonicznych postępującego śmiało z biegiem czasu. Partja głosowa, u innych najczęściej recytująca tekst, w pieśniach Szopskiego oprócz pięknych ale nie konwecjonalnych zwrotów melodyjnych ma dużo zacięcia dramatycznego, np. „Zwierciadło". Dużo nastroju dostosowanego do genezy tekstu posiada „Prelud" i „Ahaswer". Pieśni Szopskiego polecamy gorąco *artystom* śpiewakom. *R Ch.*

Z muzyki we Lwowie.

Publiczność lwowska teroryzowana od dłuższego czasu przez dyr. Hellera, który nie pojmuje rzeczywistych potrzeb muzykalnego ogółu i który systematycznie zniża poziom teatru do rzędu jakiejś prowincjonalnej sceny, przestała reagować na wszelkiego rodzaju reklamy—opera lwowska świeci przeraźliwemi pustkami.

Zapowiedziany z początkiem sezonu „Ring Wagnerowski" był jednym z wielu dowodów nieuświadomienia dyrektora w potrzebie najprymitywniejszych środków do wystawienia oper Wagnerowskich. Udział znakomitego artysty Aleksandra Bandrowskiego nie mógł pokryć braków orkiestry, reżyserji — zgrania się zespołu operowego. Kapelmistrz, Ribera, nie przedstawia sobą czynnika, mogącego się przyczynić do podniesienia poziomu artystycznego całości.

Dziwnem jest zamiłowanie naszych dyrektorów do sprowadzania obcych *miernych* dyrygientów, w takich warunkach żaden polski kapelmistrz nie może się wydoskonalić. Krytyka lwowska faworyzuje obcych, pracy polaków nie popiera szczerze i pomijają zazwyczaj milczeniem lub pustymi frazesami.



Przykrem jest wprowadzanie w czysto polski zespół wrogiej nam mowy niemieckiej. Kiedyż nareszcie zrozumiemy, jaką krzywdę wyrządzamy swoim, odbierając im przynależne pole działania, kiedyż krytyka muzyczna zrozumie swoje powołanie i zamiast wypisywać szumne sterootypowe frazesy, nie przynoszące żadnej korzyści rozwojowi naszej sztuki, zacznie walczyć w imię dobra polskiej muzyki.

Opera *polska* zeszła bezpowrotnie z repertuaru sceny lwowskiej. Pojawienie się Manru było chwilowem błyskiem tylko. Ci sami, którzy rozpływali się w owacjach dla Paderewskiego, uginali się pod brzemieniem wieńców składanych u stóp mistrza, dzisiaj, jak i przed obchodem, nie zapytają o Manru! Manru spotyka taki los, jak i cały szereg innych oper polskich, które miast wejść w stały repertuar teatru polskiego po kilku przedstawieniach znikają bezpowrotnie. Wyjątek stanowi oczywiście „Halka"! Gdyby sztuka polska stworzyła nie wiem jakie wartościowe opery, mogące zająć godne miejsce w rzędzie dzieł sztuki wszechświatowej, wszystko musiałoby ustąpić miejsca Halce! Przy ówczesnych stosunkach i za sto lat Halka będzie reprezentować cały rozwój sztuki operowej polskiej. Dziwne stosunki!

Na brak koncertów Lwów nie może narzekać. Skrzypaczka Stefi Geyer, bardzo utalentowana coprawda, ale możnaby jej nie słuchać. Petschnikoff, Godowski, zapowiedziany koncert panny Wolfstahlówny —dwa kwartety Brukselskie no ..i całe mnóstwo innych mniej lub więcej potrzebnych występów.

Oto krótkie wyliczenie tego co było i... co będzie.

Ustaloną sławą i poparciem publiczności cieszą się koncerty ajencji Türka — poza tem wszystko odbywa się dorywczo bez obmyślanego planu artystycznego. Ciekawem jest jaki będzie plan produkcji Towarzystwa Muzycznego, czy w programach koncertowych będzie dużo miejsca na utwory polskich muzyków? *Samson.*

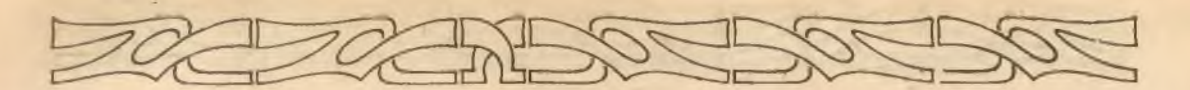
KORESPONDENCJE.

Kraków, w styczniu.

Muzyczne stosunki Krakowa tak się ułożyły w obecnym sezonie, iż spragnionej estetycznych wrażeń publiczności, dostarczają strawy muzycznej dwie instytucje: Towarzystwo muzyczne i Dyrekcja koncertów krakowskich. Pierwsze pod kierownictwem artystycznem dyr. Feliksa Nowowiejskiego, odświeżyło kadry chórów swych i orkiestry nowemi siłami i pracuje nader intensywnie aby nadążyć obietnicom i programowi, jaki na ten rok zakreśliło sobie. Druga instytucja przeszła pod egidę i kierownictwo p. Teofila Trzcińskiego, człowieka wykształconego, byłego krytyka „Głosu narodu" i „Czasu", melomana zarówno inteligientnego jak niemniej odczuwającego przewybornie ducha czasu i potrzeby muzyczno-kulturalne publiczności krakowskiej, nieco kapryśnej, nieobliczalnej i zawsze lecącej jeszcze na lep marki zagranicznej. Odkładając sprawozdanie z działalności T-wa muzycznego i Konserwatorjum do najbliższego N-ru zajmę się narazie działalnością p. Trzcińskiego. Objąwszy po poprzedniku swym kierownictwo dyrekcji, skorzystał p. Trzciński z doświadczeń sezonu poprzedniego. Ilość koncertów zmniejszono, opierając program całego sezonu od 20 października do drugiej połowy kwietnia, o szesnaście produkcji, zestawionych w rozumnie wybranych datach z koncertów muzyki zbiorowej oraz produkcji solistów. Wypadło to mniej więcej po dwa koncerty miesięcznie z wyjątkiem czasu przedświątecznego w grudniu, w który to w ramy dwu produkcji solistów (Casalsa i Argasińskiej) wstawiono trzy produkcje znakomitej orkiestry monachijskiej z kapelmistrzem Lassalem na czele.

Sezon zainaugurowały dwie, niezwykle w naszych warunkach produkcje znakomitej i jedynej klawecynistki p. Wandy Landowskiej. Spóźnionem byłoby dziś wdawać się w ocenę gry tej wytwornej artystki wielkiej w każdym calu. Niepodobna jednak nie zanotować olbrzymiego wrażenia, jakie wywarła na muzykalnej publiczności, tłumnie zgromadzonej na obu audycjach, a przedewszystkiem na nader licznej rzeszy pjanistów oraz pjanistek z pod tego i owego sztandaru. Arcydzieła starych mistrzów, między innemi i polskich, przedziwnym urokiem wdzięku i artyzmu owiane, przemknęły przez nowoczesnym sposobem zdobną salę starego teatru—niecąc w słuchaczach wrażenie silne i nader podniosłe.

Trzy produkcje artystów znakomitych w swej sztuce i wirtuozów pierwszorzę-



dnych cieszyły się rzetelnem powodzeniem. Skrzypkom, szczególnie doskonałym, powodzi się zawsze w Krakowie. To też Manen zyskał sobie odrazu publiczność śpiewnością pięknego szerokiego tonu, którym operować umie z maestrją. Pomiędzy artystą tym a publicznością zawiązał się węzeł wzajemnej sympatji, który zapewni powodzenie i przyszłym jego produkcjom. Pablo Casals, wiolonczelista, wzbudził podziw, graniczący z entuzjazmem, wyładowujący się w huraganach oklasków i przesadnem żądaniu naddatków. Mniejszym sukcesem cieszyła się Ivonne de Treville primadonna opery król. „La Monnaie" w Brukseli, choć jako śpiewaczka koloraturowa i pieśniarka inteligientna godna stanąć w najpierwszym rzędzie niewielu śpiewaczek tego rodzaju, górując niezachwianą czystością dźwięku pięknego rozlewnego, doskonale utrzymanego na wodzy oraz techniką doprowadzoną do dalekich granic a użytą zawsze celowo z miarą (tudzież) wielkiem poczuciem tego co artystyczne.

Prawdziwą ucztą lukullusową dla melomanów nadwiślańskich był trzykrotny występ orkiestry monachijskiej.

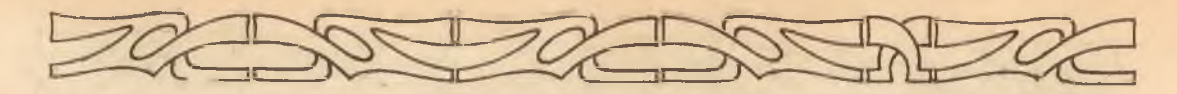
Do niedawna jeszcze nie miał Kraków i nie znał dobrze prawdziwie artystycznych produkcji symfonicznych, nie mając do dyspozycji orkiestry symfonicznej, którą imitowały orkiestry wojskowe—a w szerszej mierze orkiestra T-wa Muzycznego, składająca się z muzyków wojskowych, kilku profesorów konserwatorjum, ich co wybrańszych uczni i owianych najlepszemi chęciami amatorów, których nigdzie nie brak. W tym składzie, przy małej ilości osób można się było odważyć od czasu do czasu na symfonję Haydna, Beethovena wogóle na utwory symfoniczne, które usłyszawszy gdzieindziej, można było produkować i u nas. Muzyki nowoczesnej nietykano, a z polskich twórców tylko Noskowski i Żeleński doznawali przyjemności usłyszenia dzieł własnych, mniej lub więcej możliwie wykonanych. Robiło się, co było można. Z rozwojem miasta, stosunków, muzykalności, przyszły i żądania coraz lepszej muzyki symfonicznej a pożądania i apetyt w tym kierunku zdołał zaostrzyć Gorski, kierownik przez krótki czas tutejszej jedynej cywilnej orkiestry zawodowej, która po jego wyjeździe przestała istnieć, jako orkiestra „Harmonji", odżywając w skromniejszej formie jako prywatna orkiestra kap. Czyżowskiego. Energja nowego dyrektora Tow. Muzycznego, p. Nowowiejskiego, który kilku produkcjami w ubiegłym i obecnym sezonie dał się poznać jak zdolny kapelmistrz, dopełniła pożądania muzycznych wrażeń i poniekąd przygotowywała publiczność do skupionego i możnego słuchania artystycznie doskonałych produkcji Monachijczyków. Zaprodukowali oni oprócz prześlicznego, w Krakowie po raz pierwszy słyszanego „koncertu d-mol" na instrumenty smyczkowe Händla oraz energicznego w rytmice utworu Chabriera „Espana"—siódmą symfonję Beethovena i utwory Wagnera. (Wstęp do Parsivala, wstęp do Lohengrina, oraz wstęp i scenę końcową z „Tristana i Izoldy"). Ponadto usłyszeliśmy nieznaną symfonję d-mol Cezara Francka tudzież symfonję „Faust" Liszta, której ostatnią część wykonano przy współudziale męskiego chóru tutejszej „Lutni"

Najmilszem jednak było dla melomanów, interesujących się rodzimą produkcją, usłyszenie na pierwszym koncercie utworu śp. tragicznie zmarłego M. Karłowicza, zagranego przepysznie. Była to „Rapsodja litewska". Utworowi temu zarówno jak na drugim koncercie „Anhellemu" Różyckiego przysłuchiwano się z natężoną uwagą, nagradzając wykonawców oklaskami i wieńcami. L. Różyckiego przyjęto owacją i wywoływano wielokrotnie.

Usłyszenie tych utworów zawdzięcza publiczność krakowska p. Trzcińskiemu, który podobno występ orkiestry w Krakowie uczynił zależnym od wykonania polskich utworów symfonicznych. Za starania około krzewienia polskiej muzyki u nas i zagranicą (monachijczycy mając wystudjowane utwory w repertuarze grają je poza krajem naszym), za danie nam sposobności poznania swojskich utworów w znakomitem wykonaniu należy się p. Trzcińskiemu dank szczery.

Koncerty dotąd aranżowane przez dyrekcję uzupełniają dwie doskonałe produkcje kwartetu brukselskiego w którego drugim występie wziął udział świetny pjanista krakowski, prof. Jerzy Lalewicz, wykonując z brukselczykami kwintet fortepjanowy f-mol C. Francka. Z polskich śpiewaczek usłyszeliśmy p. Argasińską, która poza czterema pieśniami kompozytorów polskich (Różycki, Jachimecki, Melcer, Paderewski) wykonała z wielkim artyzmem program po francusku, włosku i niemiecku. Współdziałał w jej koncercie brał organista wirtuoz p. Rangl. Obecnie zmniejszyła dyrekcja ilość koncertów tak, iż w miesiącu tym posłyszymy tylko tenora opery wiedeńskiej, Wiliama Millera.

Stanisław Bursa.



KONCERTY.

Z sali Filharmonji.

§ W V abonamentowym koncercie symfonicznym Grzegorza Fitelberga (13/I-brał udział jako solista p. Juljusz Wolfson, pjanista w ostatnich czasach dość często uka) zujący się na estradach niemieckich (Berlin, Lipsk, Monachjum) a zwłaszcza w Wiedniu, gdzie stale zamieszkuje. Warszawa zna p. Wolfsona a właściwie jego grę oddawna: okoliczność ta zwalnia mnie od szczegółowego charakteryzowania rodzaju gry p. W., dodam tylko, że koncert Beethovena traktowany był przez p. Wolfsona stylowo i bez zarzutu. Nie mogę jednak tego powiedzieć o interpretowaniu utworów Chopina (nokturn, dwa mazurki, etiuda, polonez As-dur); zwłaszcza polonez nie udał się p. Wolfsonowi. Orkiestra pod dzielnem kierownictwem p. Fitelberga oprócz towarzyszenia do koncertu Beethovena artystycznie wykonała poemat symf. Czajkowskiego „Francesca da Rimini" i pierwszą symfonję Mahlera. To ostatnie dzieło było dla nas nowością. Wogóle Mahler stosunkowo bardzo późno doznał gościny w Filharmonji Warszawskiej. Byłoby bardzo wskazanem, wykonanie całego cyklu (ośmiu) symfonji Mahlera; dałoby to możność wydania o twórczości jednego z najwybitniejszych kompozytorów doby współczesnej sądu więcej rzeczowego. O przymiotach „symfonji pierwszej" pisaliśmy już w programie rozumowanym (№ 2 „Przeglądu") powtarzanie więc już raz wypowiedzianego uważam za zbyteczne.

§ Muzyce czeskiej poświęcił p. Fitelberg swój szósty abonamentowy koncert symfoniczny 27/I. Szkoda jednak że program nie uwzględnił dzieł współczesnych kompozytorów czeskich młodszej gieneracji (np. Suk, Nowak) o których twórczości dochodzą nas jaknajpochlebniejsze zdania. Jedynie pieśni Nowaka włączone były do programu, te jednak nie są dostateczną miarą do wydawania sądu o talencie twórczym autora. Solistką koncertu była p. Calma-Vesela. Wykonane przez nią arje z oper Smetany („Libusza" i „Sprzedana narzeczona") i Dworzaka („Rusałka") oraz pieśni Nowaka i Fitelberga (te ostatnie nad program) zaświadczały o jej wysokiej inteligencji i muzykalności. Część orkiestrowa koncertu obejmowała kompozycje Smetany (uwertura do „Sprzedanej narzeczonej"), Fibicha (idylla „Pod wieczór") Dworzaka (dość barwny poemat symfoniczny „Złoty kołowrotek"); wykonanie wszystkich utworów orkiestrowych nosiło znamiona sumiennej pracy przygotowawczej.

§ Na koncercie popularnym 4/II wystąpił jako solista p. Wojciech Dłutowski, członek Warsz. Ork. symf. skrzypek dobrze zasłużony jako pierwszorzędny kameralista i znany z licznych występów na estradach koncertowych. Grał balladę i polonez Vieuxtempsa, zdobywając sobie huczne oklaski, na które najzupełniej zasłużył. O wykonaniu powiem w krótkości: było wysoce artystyczne, co daje nam prawo do postawienia życzenia częstszego usłyszenia p. Dłutowskiego na estradzie Filharmonji w charakterze solisty. *R. Ch.*

§ Koncert z udziałem Battistini'ego (24/I) sprowadził do sali Filharmonji licznych bardzo słuchaczy, którzy przyjmowali entuzjastycznie znakomitego śpiewaka. Nadzwyczajne zalety wokalne Battistini'ego są aż nadto dobrze znane, by pisać o nich szczegółowo. Zaznaczyć więc tylko należy, iż pomimo długoletniej karjery śpiewaczej głos znakomitego barytona prawie nic nie stracił na swojej piękności i jak dawniej zachwyca czarownym brzmieniem. W koncercie brała też udział orkiestra pod dyr. swego utalentowanego kierownika, Grzegorza Fitelberga, oraz wysoce uzdolniony wiolonczelista, Eli Kochański, który wykonał koncert Saint-Saënsa. Akompanjował artystycznie prof. Urstein.

§ Koncert z udziałem Tadeusza Leliwy (25/I) cieszył się znacznem powodzeniem. Utalentowany artysta odśpiewał szereg utworów ze swego repertuaru, wykazując ładny głos i frazując z uczuciem i wyrazem. Prócz Leliwy usłyszeliśmy także młodziutkiego „pjanistę", Adasia Gelbtrunka, ucznia p. Libermana. Z zasady jestem przeciwny wszelkim występom dzieci, gdyż wpływa to najczęściej ujemnie na całokształt rozwoju artystycznego danej jednostki, pozatem popisy podobne z natury rzeczy muszą być parodją do pewnego stopnia, gdyż na wykonanie właściwe dziecko nie ma i mieć nie może odpowiednich warunków duchowych i fizycznych. Życzę więc małemu „pjaniście", żeby się uczył i rozwijał zdala od estrady; posiada on bezwątpienia wybitny talent, który przy systematycznej pracy rokować może świetną przyszłość. Czy tak będzie w istocie, czas to pokaże. Wyrazy uznania należą się p. Oziminskiemu, który doskonale dy-



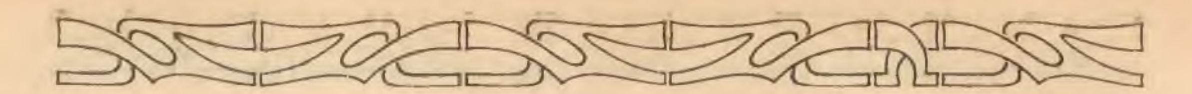
rygował akompanjamentem do koncertu B-dur Beethovena, wykonanego przez A. Gelbtrunka. Orkiestra pod kierownictwem Grzegorza Fitelberga odegrała uwerturę Wagnera i poemat symfoniczny Czajkowskiego „Burza". Akompanjowała p. Ostrzyńska.

§ Koncert Beethovenowski (29/I) zapełnił salę do ostatniego niemal miejsca. Pogadanka p. Gużewskiego poprzedziła symfonję A-dur, wykonaną przez orkiestrę pod artystyczną dyrekcją Grzegorza Fitelberga. Następnie p. Oziminski i p. Andrzejowski odegrali duet Spohra (na dwoje skrzypiec), wykazując cenne zalety wirtuozowskie oraz muzykalność w traktowaniu tego archaicznego już nieco utworu. Wspaniały koncert fortepjanowy Beethovena Es-dur, w wykonaniu p. Benzefowej, zakończył program. Jako pjanistka p. Benzefowa przedstawiła się korzystnie: posiada bowiem technikę rozwiniętą, dość duży ton oraz pewien rozmach wirtuozowski, jednak wykonanie koncertu nie zadowoliło mnie w zupełności. Zarzuciłbym mianowicie brak głębszego wyrazu, zwłaszcza w przepięknych ustępach lirycznych, traktowanych przez p. Benzefową dość chłodno.

§ Koncert dla młodzieży (5/II), organizowany staraniem p. M. Sobolewskiej. Jako soliści wystąpili p. Cygańska-Kadzidłowska (śpiew) i p. Żurawlew (fortepjan). P. Żurawlew, uczeń konserwatorjum (kl. prof. Michałowskiego), zdradza niepospolity talent wirtuozowski Młody pjanista posiada technikę wysoce rozwiniętą, dużo uczucia i zapału, wreszcie wielki temperament, który czasem unosi go nawet trochę zadaleko. Z wykonanych przez p. Żurawlewa utworów najlepsze wrażenie sprawiła Rapsodja węgierska Liszta. Widocznie muzyka tego kompozytora najbardziej nadaje się do organizacji artystycznej młodego wirtuoza. P. Cygańska, obdarzona głosem niewielkim, lecz miłym w brzmieniu, dobre sprawiła wrażenie wykonaniem pieśni Schuberta i Schumanna. Nieszczególnie wypadł popis chóru męskiego „Echo" pod dyr. p. Godeckiego: w wykonaniu dużo było braków (intonacja, frazowanie, rytm), słowem występ ten był stanowczo przedwczesny i nie powinien był mieć miejsca. Orkiestra pod dyr. p. Wenty'ego wykonała szereg utworów Chopina, Schuberta, Berlioza i Mendelssohna. Akompanjował p. F. Starczewski.

§ Koncert środowy (8/II), organizowany przez Warsz. Tow. Muz. z udziałem W. O. S. pod dyr. Grzegorza Fitelberga, poświęcony był wyłącznie dziełom Mieczysława Karłowicza w celu uczczenia drugiej rocznicy jego tragicznej śmierci w Tatrach. Program składał się z najcelniejszych utworów tego niepospolitego kompozytora, w którym polska muzyka symfoniczna straciła swego największego bez wątpienia przedstawiciela. Wspaniały poemat symfoniczny „Odwieczne pieśni", najszczytniejszy objaw natchnienia wielkiego naszego kompozytora, następnie „Powracające fale", cudna Rapsodja litewska, koncert skrzypcowy i pieśni złożyły się na całość imponującą pod każdym względem. Nie miejsce tu wdawać się w szczegółowe analizy (twórczości Karłowicza „Przegląd muzyczny" poświęcał specjalne artykuły), powiem tylko, iż w dorobku kompozytorskim największego naszego symfonisty niema ani jednego dzieła, któreby nie nosiło piętna prawdziwego talentu. Talent ten rósł i rozwijał się, dążąc wciąż naprzód, wreszcie w „Odwiecznych pieśniach" wzniósł się najwyżej. Wykonawcą koncertu był p. Włodzimierz Kenig, uzdolniony skrzypek, posiadający niewielki, lecz miły ton oraz technikę rozwiniętą. Poza niewielkiemi usterkami technicznemi oraz zamałym gdzieniegdzie wyrazem, wykonanie trudnego koncertu Karłowicza powiodło się p. Kenigowi bardzo pomyślnie. Miłe wrażenie sprawiła p. Cygańska-Kadzidłowska, która odtworzyła smętne pieśni Karłowicza. Wyrazy prawdziwego uznania należą się orkiestrze z Grzegorzem Fitelbergiem na czele za artystyczne wykonanie dzieł symfonicznych.

§ Wieczór solistów (11/II). Utalentowany skrzypek p. Andrzejowski wykonał na tym koncercie Fantazję szkocką Brucha. W grze młodego wirtuoza obok wykształconej techniki i ładnego, chociaż niebardzo dużego tonu podnieść należy szlachetny smak artystyczny i muzykalność, dzięki której interpretowany utwór przemawia do słuchacza swem pięknem samoistnym, nie zatracając właściwego stylu i charakteru. W drugiej części koncertu dał się słyszeć pjanista, p. Józef Śmiadowicz, uczeń prof. Michałowskiego. Gra młodego wirtuoza wyróżnia się niezwykłą doskonałością techniczną, dzięki której największe trudności sprawiają wrażenie rzeczy bardzo łatwych, tymbardziej, iż p. Śmiadowicz pokonywa je z bajecznym spokojem, bez żadnego wysiłku, niby od niechcenia. Kolosalnie trudna Rapsodja hiszpańska Liszta—Busoni'ego daje wykonawcy pole do popisu wyłącznie niemal technicznego, z którego p. Śmiadowicz wywiązał się świetnie, wprowadzając w podziw audytorjum. Orkiestra pod dyr. Józefa Ozimińskiego i deklamacja p. Ruszczycówny dopełnił programu.



§ Koncert Beethovenowski (12/II). Dobrze opracowaną pogadankę wygłosił p. Gużewski, zaznajamiając słuchaczy z charakterystycznemi szczegółami VIII-ej symfonji F dur, którą następnie usłyszeliśmy w bardzo udatnem wykonaniu orkiestry pod dyr. Grzegorza Fitelberga. W drugiej części koncertu powtórzono poemat symfoniczny Dworzaka „Złoty kołowrotek" oraz melodyjny duet Spohra na dwoje skrzypiec (pp. Andrzejowski i Oziminski), który poprzednim razem podobał się ogólnie. *A. Z.*

= **W Warszawskim instytucie muzycznym** wakujące stanowiska kierowników klas poszczególnych objęli: pp. A. Gużewski i I. Przyałgowski (kurs średni klasy fortepjanowej), p. P. Rytel (kurs niższy klasy fortepjanowej), p. I. Pilecki (klasa harmonji), p. Aust (klasa skrzypiec).

= **Na konkursie lwowskim im. Chopina**, oprócz p. Karola Szymanowskiego, przyznano p. Franciszkowi Brzezińskiemu nagrodę drugą za tryptyk: Preludja i fugę, p. Henrykowi Opieńskiemu za mniejsze utwory, p. t. „Warjacje na fortepjan" oraz p. Helenie Sarneckiej za Balladę na fortepjan.

Nadto za pieśni nagrody otrzymali: pp. Piotr Maszyński i Feliks Nowowiejski.

= **Nowa szkoła muzyczna.** Pjanistka p. Marja Dąbrowska otrzymała koncesję na założenie w Warszawie szkoły muzycznej.

= **Kussewicki** ma zamiar wybudować w Petersburgu salę koncertową. Począwszy od sezonu 1911/12 Kussewicki zorganizuje własną orkiestrę symfoniczną, z którą urządzać będzie koncerty popularne.

= **W Moskwie** powstała znowu myśl wzniesienia pomnika Mikołajowi Rubinsteinowi.

= **P. Bonifacy Szałowski,** członek orkiestry operowej, złożył radzie pedagogicznej Warszawskiego kons. muz. do aprobaty „Six caprices pour violon". Kompozycja p. Szałowskiego, dedykowana dyr. Barcewiczowi, włączona została przez wspomnianą radę do repertuaru pedagogicznego Kons. warsz.

= **Artur Rubinstein** koncertował z dużem powodzeniem w Krakowie, Rzymie i w Cesarstwie.

= **Feliksa Nowowiejskiego** oratorjum „Quo vadis" wystawione było dwukrotnie (29 i 30 stycznia) w Lipsku.

= Rodaczka nasza pjanistka p. **Zofja Janczewska-Rybałtowska** została zaliczona w poczet grona profesorów konserwatorjum Sterna w Berlinie.

= **Polak doktorem muzyki.** Liczbę rodaków (obecnie 5), odznaczonych tytułem doktora muzyki, powiększył p. J. W. Reiss z Galicji. Promocja odbyła się w końcu roku ubiegłego na uniwersytecie wiedeńskim na podstawie pracy: „Mikołaj Gomółka i jego „Melodje" do psalmów".

Dr Reiss wszedł w skład stałych współpracowników naszego pisma.

= **„Drużyna śpiewacza"** Tow. Wzaj. Pom. Prac. Handl. i Przem. m. Warszawy, dla uczczenia swego 25-letniego istnienia, przypadającego w roku bieżącym, ogłasza konkurs na pieśń chóralną męską do utworu poetyckiego Z. Dębickiego p. t. „Siew wiosenny":

W płótniance szarej idzie chłop,
Po skibach czarnej ziemi stąpa
I sypie ziarno na zagony...
O, ziemio, ziemio, nie bądź skąpa...
O, ziemio, ziemio, daj mu plony...
W płótniance szarej idzie chłop,
Modlitwą siewu rozmodlony.
Nad nim pogodny nieba strop,
Słonecznym kręgiem pałający,
Słonecznym kręgiem rozzłocony...
O, ziemio, ziemio, nie bądź skąpa.
Przemożna w sile swej rodzącej,
Obfite w kłosach wydaj plony:
Po skibach twoich siewca stąpa,
W promienną przyszłość zapatrzony...
O, niebo, niebo, niech twój strop
Pogodę zsyła na te łany,
Gdzie hejnał brzmi już skowrończany...
Błogosław ruń zbóż wschodzącej,
Błogosław ziemi zaoranej.

Autor utworu uznanego za najlepszy otrzyma nagrodę rb. 60. Termin nadsyłania prac do lokalu Towarzystwa, ul. Śliska № 9. w 2-ch kopertach zapieczętowanych (w jednej kopercie kompozycja z godłem, a w drugiej nazwisko kompozytora z godłem) oznaczonych godłem, upływa z dn. 15 marca r. b.

Nazwiska sędziów ogłoszone będą później.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12-1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23 - 7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak. Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23
Szymańska Marja Mokotowska 39 - 15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3 19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55 - 12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55 - 12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Rózycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kłajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Chomęciska, Lubelsk. gub.

Namysłowski Karol, dyr. orkiestry włościańskiej.

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepianowej i organowej i zespoły chóralne.

Tomaszów lub.

Anusiewicz, lekcje gry organowej i fortepjanowej

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego,

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Libawa.

Pallulon Paulina (Wilhelmińska 17/1), lekcje gry fortepjanowej.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Lwow.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Mączna 2.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,